

# ZUR LITERARISCHEN DARSTELLUNG ‚DES BÖSEN‘ IM ROMAN DER 1980ER JAHRE UND SEINER FILMISCHEN ADAPTION (am Beispiel Umberto Ecos *Der Name der Rose* und Patrick Süskinds *Das Parfum*)

Christiane Katharina Schachner

UDK 111.84:82-1]:791.43

821.131.1 Eco, U.

821.112.2 Süskind, P.

## Beitrag

Aus literaturgeschichtlicher Sicht werden die 1980er Jahre als »Wartezeit« und ihre literarischen Zeugnisse als »Endzeitliteratur« bezeichnet. Die negative Grundstimmung dieser Epoche ist auf diverse komplexe Faktoren zurückzuführen, von denen an dieser Stelle zumindest die Auswirkungen des Kalten Krieges, die »no future«-Prognose der Punk-Bewegung sowie die aufkeimende Fortschrittsskepsis genannt seien. Die Literatur, welche zu jeder Zeit als Spiegel der Gesellschaft fungiert, reagierte prompt auf diese diffizilen Verhältnisse und ist geprägt von einer resignativen Apokalypsestimmung, einem allgemeinen Kulturpessimismus und einer schonungslosen Kritik am Projekt der Moderne. Die Werke, welche in diesem Kontext entstanden, arbeiten mit Intertextualität, Vielstimmigkeit und der Wiederentdeckung des ‚Bösen‘ als nicht erklärbares Phänomen.<sup>1,2</sup>

Sowohl Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose* (1980, ins Deutsche übersetzt 1982) wie auch Patrick Süskinds berühmtestes Werk *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders* (1985) sind geradezu repräsentativ für diese Epoche. In beiden Werken kommt es zu einer Vermischung der Genres (Kriminalroman, historischer Roman, Thriller, Wissenschaftsroman), vermehrt zu intertextuellen Bezügen (Verweise auf andere Texte, wie zum Beispiel die Bibel u.a.) sowie zu einem flächigen Erzählen (darunter versteht man den

\* Christiane Katharina Schachner, Karl-Franzens-Universität Gra, [ccs1749@googlemail.com](mailto:ccs1749@googlemail.com)

1 Vgl. Scherer, Gabriela: Erzählprosa der siebziger und achtziger Jahre: Tendenzwende und Weiterführung, Enthistorisierung und Grenzüberschreitungen. In: Geschichte der deutschen Literatur 6. Von 1945 bis zur Gegenwart. Hrsg. von Joachim Bark, Gabriela Scherer und Dietrich Steinbach. Leipzig, Stuttgart, Düsseldorf: Klett 2006. (= Geschichte der deutschen Literatur. Hrsg. von Joachim Bark und Dietrich Steinbach. 6.) S. 172ff.

2 Vgl. Schnell, Ralf: Widerstand der Ästhetik — Die Literatur der achtziger Jahre. In: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 7. Aufl. Hrsg. von Wolfgang Beutin [u. a.]. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 648ff.

Verzicht auf ein Bedeutungszentrum zugunsten mehrerer Erzählstränge), das man als typisch für die Postmoderne bezeichnen kann.<sup>3</sup> Darüber hinaus begegnet dem Leser in beiden überaus arrivierten Romanen das genuin und unvorstellbar ‚Böse‘, das vor allem in *Der Name der Rose*<sup>4</sup>, lange Zeit auch noch ungreifbar bleibt und damit einen transzendenten oder auch okkulten Beigeschmack erhält. Obwohl sich diese übernatürliche Dimension am Ende der Geschichte mit der Aufklärung des Falls auflöst, haftet dem Roman insgesamt etwas Mystisches an, was nicht zuletzt am Schauplatz des Geschehens, einer italienischen Benediktinerabtei des 14. Jahrhunderts, liegt. Überaus aufschlussreich ist zunächst die Art und Weise, wie die Figuren im Roman vom ‚Bösen‘ sprechen: Mehrfach werden »die Präsenz des Bösen«, »Dämon[en]« und »teuflische[ ] Ursachen« (NdR, 44f) oder gar »der Teufel« (NdR, 46, 124f) selbst erwähnt. Des Weiteren sprechen die Mönche von einem »Scheusal[ ]« (NdR, 55), dem »Antichrist« (NdR, 90, 116, 211) und einem »Tier« mit »[s]ieben Häupter[n] und zehn Hörner[n]« (NdR, 209, 211), wobei die beiden letzteren unmittelbar der Offenbarung des Johannes entnommen sind. Darüber hinaus werden auch die religiösen Bewegungen der »Katharer« und »Patarenen«, die im Hochmittelalter existierten, als »zwei der zahllosen Erscheinungsformen des Bösen« (NdR, 203) bezeichnet. An einer anderen Stelle wird erwähnt, dass »Katzen potentielle Dämonen« (NdR, 437) seien, was durchaus dem mittelalterlichen Weltbild entspricht — vor allem, wenn es sich um schwarze Katzen handelt. Ebenso werden Frauen, was wenig überraschend für die Zeit und den Ort des Geschehens ist, als das personifizierte Böse dargestellt. So sei »das Weib [...] ein Vehikel des Satans« (NdR, 298), beziehungsweise sei es »stets [...] das Weib, mit dessen Hilfe der Dämon in die Herzen der Männer eindring[e]« (NdR, 300). Schließlich spreche »ja bereits die Heilige Schrift zur Genüge« »vom Weib als Stachel und Keim der Versuchung. [...] ihr Reden sei wie brennendes Feuer, [...] sie bemächte sich der edlen Seele des Mannes, sie habe schon viele zu Fall gebracht, und selbst die Stärksten seien von ihr vernichtet worden«. (NdR, 337)

Da nun aber in einem Männerkloster kaum eine Frau für die Morde an den Mönchen zur Verantwortung gezogen werden kann und der detektivische »Zeichendeuter und Spuren-sucher« (NdR, *Dramatis Personae*) William von Baskerville nicht geneigt ist an übernatürliche Geschehnisse zu glauben, werden die Verdächtigen bald im Kreis der Mit-brüder ausgemacht. Spannend ist nun, dass sämtliche vermeintlichen Bösewichte, ob

3 Vgl. Scherer, Gabriela: Vom Postmodernen Roman zur Literatur im Netz. In: *Geschichte der deutschen Literatur* 6, S. 302ff.

4 Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Roman. Aus dem Italienischen übersetzt von Burkhart Kroeber. 33. Aufl. München: dtv 2012. (= Deutscher Taschenbuch Verlag. 10551.) In der Folge zitiert im fortlaufenden Text mit der Sigle NdR und der Seitenzahl in Klammer.

letztlich gerechtfertigt oder auch nicht, als auffallend hässlich und abstoßend dargestellt werden. Selbst der unschuldige Salvatore, der eine Weile als Verdächtiger präsentiert wird, muss dem Aussehen nach dem Bild eines Monsters entsprechen. Die verräterische Hässlichkeit lässt ihn, trotz seiner Unschuld an sämtlichen Morden, zu einem Opfer der Inquisition werden, denn wie die herausragende Schönheit von Frauen, so ist auch außerordentliche Hässlichkeit der mittelalterlichen Gesellschaft, respektive den Vertretern der Kirche, zutiefst suspekt. Salvatores erster Auftritt im Roman wird folgendermaßen geschildert:

Das Wesen in unserem Rücken schien ein Mönch zu sein, obwohl seine schmutzige und zerlumpte Kutte eher an einen Vagabunden denken ließ, und sein Gesicht war nicht unähnlich dem der Monster, die ich soeben an den Kapitellen gesehen. Nie im Leben ist es mir wiederfahren [...], vom Teufel besucht worden zu sein, doch ich glaube, wenn er mir eines Tages erscheinen sollte, so hätte er [...] gewiß kaum andere Züge als jene, die wir in diesem Augenblick an unserem Gegenüber erblickten. Der Schädel kahlgeschoren, aber nicht aus Bußfertigkeit, sondern infolge der Tätigkeit eines grindigen Ausschlags, die Stirn so niedrig, daß, hätte er Haare auf dem Kopf gehabt, sie zweifellos mit den dichten und struppigen Brauen zusammengewachsen wären, die Augen rund mit kleinen und flinken Pupillen, der Ausdruck schwankend zwischen Unschuld und Verschlagenheit, wahrscheinlich beides abwechselnd, je nachdem. Die Nase konnte man eigentlich kaum als solche bezeichnen, bestand sie doch nur aus einem Knochen, der zwischen den Augen vorsprang, um sich jedoch schleunigst wieder zurückzuziehen, so daß nur zwei dunkle Höhlen blieben, weiträumige Nasenlöcher voller schwärzlicher Haare. Der Mund, mit den Nasenlöchern durch eine Narbe verbunden, war breit und schief, rechts breiter als links, und zwischen der Oberlippe, die nicht existierte, und der dicken, wulstigen Unterlippe bleckten in unregelmäßigen Abständen schwärzliche Zähne, spitz wie die eines Hundes. (NdR, 66f)

In der Verfilmung wird Salvatore nicht weniger wirkungsvoll eingeführt: Adelmus betrachtet eben, wie in der Textstelle beschrieben, jene Kapitellen, als Salvatore hinzutritt. Er ist hässlich, spricht in verschiedenen Dialekten vermischt mit lateinischen Ausdrücken, sodass man ihn nur schwer verstehen kann, seine raue Stimme ist unangenehm laut und sein aufdringliches, beinahe irres Lachen verzerrt sein Gesicht zu einer furchteinflößenden Fratze. Seine ganze Erscheinung lässt Adelmus angsterfüllt zurückweichen, bis William hinzukommt, Salvatore das Wort abschneidet, ihn maßregelt und ihm damit seinen Schrecken nimmt.<sup>5</sup>

Wenn die Zuseher diese Szene heute nur noch wenig schaurig finden, so muss man bedenken, dass sich das Mystery-Genre seit 1986 rasant verändert und weiterentwickelt hat. Für seine Zeit und das damalige Empfinden war der Film mitsamt seinen Figuren unbestritten unheimlich. Da nicht

5 Vgl. *Der Name der Rose* (Regie: Jean-Jaques Annaud, D/F/I 1986).

die Gräueltaten an sich, sondern lediglich das jeweilige Ergebnis, also die Leiche, gezeigt wird, entsteht das Unheimliche nicht durch blutrünstiges Morden, sondern aus der Ungewissheit bezüglich der Identität des Mörders sowie seiner permanenten Nähe und Präsenz. Niemand in der Abtei scheint vor dem Mörder sicher zu sein, für die Opfer gibt es kein Entkommen und kein Versteck, was wiederum auf eine metaphysische Bedrohung verweist. Weitere Verdächtige im Roman wie im Film, im Falle des letzteren auch teilweise berechtigt, sind Berengar von Arundel, Severin von St. Emmeram und Malachias von Hildesheim, die alle drei durch ein überaus unangenehmes Äußeres auffallen.

Der tatsächliche »Bösewicht« Jorge von Burgos, der von Beginn an höchst obskur erscheint, jedoch aufgrund seiner Blindheit nie wirklich verdächtig ist, wird im Roman wie folgt beschrieben:

Der da gesprochen hatte, war ein greiser Mönch, gebeugt von der Last seiner Jahre und weiß wie der Schnee, nicht nur an Kopf und Händen, sondern auch im Gesicht und sogar in den Augen. Offensichtlich ein Blinder. [...] Er fixierte uns streng, als könnte er uns sehen, und auch in den folgenden Tagen sah ich ihn stets sich bewegen und sprechen, als wäre er noch im Besitz seines Augenlichtes. (DNdR, 109f)

Auch diese Figur ist im Film außerordentlich exakt getroffen — Jorges greises Gesicht und seine gebeugte Gestalt, meist stützt er sich auf einen Krückstock, lassen ihn uralte wirken. Sein Gesicht ist von tiefen Falten durchzogen, seine Augenbrauen sind weiß, buschig und widerspenstig, seine Nase ist zu groß und nach unten gekrümmt, sein weißer Bart ist ungleichmäßig gewachsen und die wenigen Zähne, die er noch besitzt, ragen kreuz und quer aus seinem Mund. Am unangenehmsten und einprägsamsten an seiner Erscheinung sind jedoch seine starren, milchig-trüben, weißen Augen, die trotz der Blindheit des Alten stets den Blick seines Gegenübers finden. Insgesamt vermag bereits das bloße Auftauchen dieser Figur in einer Szene den Zuschauern einen Schauer über den Rücken zu jagen.<sup>6</sup>

An einer anderen Stelle wird erwähnt, dass Jorge sich nahezu »lautlos[ ]« fortbewegen könne und häufig wie »aus dem Nichts« erscheine. Zudem sei er in der gesamten Abtei quasi »omnipräsent«. Auch hätte er, wie viele blinde Menschen, ein außergewöhnlich gutes Gehör und werde aufgrund seines umfangreichen Wissens von den jüngeren Mitbrüdern mit »große[r] Hochachtung« behandelt. Viele Mönche würden regelmäßig seinen »Rat« einholen, sofern sie Probleme mit ihrer Lektüre hätten, der Alte »pfleg[ ]e dann mit seinen erloschenen Augen ins Leere zu starren, als lese er Buchseiten, die er alle genauestens im Gedächtnis ha[ ]be[ ]« und erkläre schließlich

6 Vgl. *Der Name der Rose* (Regie: Jean-Jaques Annaud, D/F/I 1986).

anschaulich seine (meist negative) Auslegung. (DNdR, 173) Alle diese Beschreibungen verweisen eher auf einen Superhelden, denn auf einen blinden, alten Mann — nur nutzt dieser seine ‚Superkräfte‘ zur Verwirklichung seines perfiden Plans. Niemand soll seiner Ansicht nach das »zweite Buch der Poetik des Aristoteles« (DNdR, 612) lesen, in dem es um die Komödie und den heilenden Wert des Lachens geht (vgl. DNdR, 613). Das Lachen ist für Jorge »die Schwäche, die Hinfälligkeit und Verderbtheit [des] Fleisches«, »etwas Niedriges und Gemeines« (DNdR, 621). Aus diesem Grund hat er die Buchseiten mit Gift bepinselt, sodass jeder, der in dem Werk geblättert hat, über die Fingerkuppen vergiftet wurde. Als William am Ende des Romans in der Bibliothek auf Jorge trifft und ihm seine Schandtaten vorwirft, hält er desillusioniert fest:

Du bist der Teufel. Ja, du! Man hat dich belogen, der Teufel ist nicht der Fürst der Materie, der Teufel ist die Anmaßung des Geistes, der Glaube ohne ein Lächeln, die Wahrheit, die niemals vom Zweifel erfaßt wird. Der Teufel ist schwarz und finster, denn er weiß, wohin er geht und er geht immer dahin zurück, woher er gekommen ist. Du bist der Teufel, du lebst wie der Teufel im Finstern. (DNdR, 625)

Damit ist ‚das Böse‘ in *Der Name der Rose* doch in den tiefsten Abgründen der menschlichen Seele und nicht in übernatürlichen Sphären zu finden. Im Film wird stark mit Dunkelheit gearbeitet, finstere Räume und Gestalten sowie viele Nachtszenen erhöhen den Gruseffekt und die Spannung. Das ist möglicherweise ein Vorteil der filmischen Adaption, dafür fehlen die vielen intertextuellen Bezüge des Romans sowie die Detektivarbeit Williams, die in der Kinoversion auf ein Minimum beschränkt wurde. Der Leser hat wesentlich größeren Anteil an der Spurensuche und der schrittweisen Aufklärung des Falls als der Zuseher. Soweit zur Darstellung ‚des Bösen‘ in *Ecos* überaus gelungenem und bis heute rezipierten Werk.

Das zweite Beispiel, das in dieser Abhandlung betrachtet werden soll, ist Patrick Süskinds Bestseller *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*<sup>7</sup> aus dem Jahr 1985. Süskind löst die Darstellung ‚des Bösen‘ in seinem Roman ähnlich wie Umberto Eco. Auch sein durch und durch böser Protagonist Jean-Baptiste Grenouille ist ein hässlicher Mensch. Von »klobigen Händen« und einer »knolligen Altmännernase« (DP, 105) wird in seinem Fall berichtet. Zudem habe er »Narben der großen schwarzen Karbunkel hinter den Ohren, am Hals und an den Wangen, die ihn entstellten und noch häßlicher machten, als er ohnehin schon war« (DP, 42). Seine Statur wird als »klein[]« (DP, 104)

7 Süskind, Patrick: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich: Diogenes 1994. (= Diogenes Taschenbuch. 22800.) In der Folge zitiert im fortlaufenden Text mit der Sigle DP und der Seitenzahl in Klammer.

beschrieben und seine »Haltung« sei stets »geduckt«, als erwarte er jederzeit »Schläge« zu bekommen (DP, 87f). Mehr noch als durch sein Aussehen ist Grenouille jedoch stigmatisiert durch die Tatsache, dass ihm kein eigener, menschlicher Geruch anhaftet, wodurch auch diese Figur aus der ‚Normalität‘ herausgehoben zu sein scheint. Zwar rückt ihn dieses Defizit noch nicht in die Nähe des Magischen, zusammen mit seinem überdurchschnittlichen Intellekt und seiner unfassbaren Grausamkeit ergibt sich jedoch auch daraus etwas Dämonisches und Unheimliches. Und das scheint ihm von Natur aus anzuhaften, denn es zeigt sich bereits im Säuglingsalter. So behauptet seine Amme nach wenigen Wochen sie wolle ihn nicht länger stillen, da er vom »Teufel besessen« sei und nicht riechen würde »wie Menschenkinder riechen sollen« (DP, 14f). Seine Augen seien »von unbestimmter Farbe, zwischen austerngrau und opal-weiß-cremig« und »von einer Art schleimigem Schleier überzogen« (DP, 22). Auch die Kinder im Kinderheim spüren intuitiv, dass Grenouille anders ist — sie finden ihn »unheimlich«, »woll[ ]en ihn nicht berühren« und »ekel[ ]n sich vor ihm«. (DP, 30) Allerdings können sie ihm nichts anhaben, denn wie sie bald merken, ist er weder durch ihre Übergriffe noch durch Krankheiten »zu vernichten« (DP, 30). Im Roman wird das Kind Grenouille folgendermaßen beschrieben:

Er besaß eine zähe Konstitution. Im Verlauf seiner Kindheit überlebte er die Masern, die Ruhr, die Windpocken, die Cholera, einen Sechsmetersturz in einen Brunnen und die Verbrühung der Brust mit kochendem Wasser. Zwar trug er Narben davon und Schrunde und Grind und einen leicht verkrüppelten Fuß, der ihn hatschen machte, aber er lebte. Er war zäh wie ein resistentes Bakterium und genügsam wie ein Zeck. (DP, 27)

Im Film erscheint Grenouille optisch völlig konträr. Der Säugling besticht mit seinen großen braunen Augen und auch das fünfjährige Kind, das nicht spricht und sich von den anderen Kindern absondert, ist hübsch und anziehend. Die wenigen Szenen seiner Kindheit zeigen jedoch bereits, dass er anders ist. Grenouille erfasst die Welt durch Gerüche und hat in seinem Bestreben jeden Duft in sich aufzunehmen auch keinerlei Berührungängste vor Abscheulichkeiten. Eine tote Katze weckt beispielsweise ebenso sein Interesse wie ein Apfel oder ein Stein.<sup>8</sup> Sein seltsames Betragen steht somit in starkem Kontrast zu seinem angenehmen Äußeren — eine Diskrepanz, die sich durch den gesamten Film zieht und eines seiner Hauptcharakteristika darstellt — ganz im Gegensatz zum Roman. Dort wird Grenouille als »Scheusal« (DP, 28,242), »übernatürlich« beziehungsweise »schlangenhaft« (DP, 92), »Hexenmeister« (DP, 120), »Zauberer« (DP, 142), »Würstchen«, »armseliges Häufchen«, »unbeholfener Gnom« (DP, 116), »Unmensch« und »Nichts« (DP,

8 Das Parfum — Geschichte eines Mörders (Regie: Tom Tykwer, D/F/E/USA 2006).

242) bezeichnet. Grenouille sei »grausamer als die Pest, denn vor der Pest konnte man fliehen, vor diesem Mörder aber nicht«, da er seine Opfer selbst über große Distanzen zu erschnüffeln vermag. Da niemand sein Geheimnis kennt, gibt es nur eine mögliche Erklärung: Er muss »überirdische Fähigkeiten« besitzen und »gewiss mit dem Teufel im Bund« sein, sofern »er nicht selbst der Teufel« ist. (DP, 283) Der literarische Grenouille, so kann mit Fug und Recht behauptet werden, ist eine abstoßende, hässliche und krumme Gestalt, der man nach Möglichkeit aus dem Wege geht. Das lässt sich vom Protagonisten in der filmischen Umsetzung, die erst 2006 in die Kinos kam, da sich der Autor lange Zeit gegen den Verkauf der Filmrechte gewehrt hatte, keineswegs konstatieren. Selbst in den Szenen, in denen er schmutzig und ungepflegt erscheint, muss von einem gutaussehenden jungen Mann gesprochen werden. Er ist groß und knabenhaft schlank, seine braunen Augen blicken offen und mutig in die Welt, nur seinen Mund umspielt ein hämisches Lächeln, das eher unsympathisch wirkt.<sup>9</sup>

Was ist hier passiert? Was hat der Grenouille aus Süskinds Buch mit jenem im Film zu tun? Zunächst ist festzuhalten, dass die Darstellungsweise ‚des Bösen‘ in der profanen Literatur, wie wir sie auch bei Eco und Süskind finden, einer langen Traditionslinie folgt: Ausgehend vom Spätmittelalter mit der Sage, in welcher der Teufel häufig persönlich erscheint und sich durch seinen Bocks- oder Pferdefuß respektive durch seine Hörner verrät, selbstverständlich in der Schauerliteratur während der Zeit der Romantik, zu welcher auch die Märchen der Brüder Grimm gehören, sowie in beinahe allen folgenden Epochen wird ‚das Böse‘ meist mit Hässlichkeit identifiziert. Selbst in der Postmoderne findet diese Art der Darstellung immer noch Verwendung, wie wir anhand unserer Beispiele gesehen haben. Dass Eco und Süskind auf diese Tradition zurückgreifen ist einerseits als Reminiszenz an die Zeit in der die Romane spielen (das Mittelalter), andererseits implizit gewiss auch als Mittel der Kritikausübung an der Zeit in der sie verfasst wurden (den 1980er Jahren beziehungsweise der Postmoderne) zu betrachten. Während man sich bei der Verfilmung von Ecos Bestseller wenige Jahre nach der Veröffentlichung des Romans noch streng an die literarische Vorlage hielt, variierte man die Erscheinungsform des Bösen in der Verfilmung von *Das Parfum* im Jahr 2006 drastisch. Es ist einleuchtend, dass sich diese gravierenden Unterschiede aus der zeitlichen Divergenz der Erscheinung der Filme ergeben, immerhin liegen exakt zwanzig Jahre zwischen den beiden Projekten. Während alle Bösewichte in *DER NAME DER ROSE*, der literarischen Vorlage entsprechend, aufgrund ihres perfiden Äußeren auf den ersten Blick auszumachen sind, tritt der Jean-Baptiste Grenouille des 3. Jahrtausends als

9 Vgl. ebda.



gutaussiehender, anziehender junger Mann in Erscheinung. Irgendwann in dieser Zeit — zwischen den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts und unserer Gegenwart — muss dementsprechend ein Paradigmenwechsel in der filmischen Darstellung ‚des Bösen‘ stattgefunden haben. Aus welchen Gründen wurde dieser eingeleitet und wie wird es mit ‚dem Bösen‘ in Zukunft weitergehen?

Zum einen liegen dem eben diskutierten Darstellungswechsel wohl ökonomische Kalkulationen zugrunde, denn es kann als Faktum betrachtet werden, dass der/die durch-schnittliche KinobesucherIn lieber ästhetisch ansprechende SchauspielerInnen auf der Lein-wand bestaunt als unansehnliche. Dementsprechend spielen Filme mit bekannten und vor-wiegend attraktiven Akteuren bedeutend mehr Geld ein als andere, was bei den steigenden Produktionskosten, dem zunehmenden Konkurrenzdruck und der schwierigen wirtschaft-lichen Lage durchaus auch in Hollywood bedeutsam sein dürfte. ‚Das Böse‘ als hässlich oder gar entstellt darzustellen ist darüber hinaus, wie bereits erläutert, hinlänglich bekannt und damit vorhersehbar. Berechenbarkeit ist jedoch eine Eigenschaft, die sich nicht besonders gut mit dem Genre des Thrillers und/oder Mystery-Films vereinbaren lässt, in denen ja bewusst mit Überraschungseffekten gearbeitet wird. Dementsprechend kann ein ‚schöner‘ Bösewicht per se einen Kunstgriff in der Dramaturgie eines Films darstellen. Hinzu kommt aber noch eine weitere Komponente: Es ist in der Nach-Postmoderne durchaus zulässig, aus Sicht der Genderforschung sogar notwendig, ‚das Böse‘ auch weiblich darzustellen, was ab Anfang der 1990er Jahre vermehrt zu beobachten ist. Die alte, hässliche Hexe mit einer Warze auf der Nase und einem Raben auf der Schulter hat ausgedient. Zunächst noch zaghaft beginnend mit den HEXEN VON EASTWICK<sup>10</sup>, mit Cher, Susan Sarandon und Michelle Pfeiffer, wird die ‚böse Frau‘ über BASIC INSTINCT<sup>11</sup>, mit einer lasziven Sharon Stone, DAS BIEST<sup>12</sup>, mit der lolitahaften Alicia Silverstone, DER HEXENCLUB<sup>13</sup>, mit der jugendlichen Neve Campbell, und Eiskalte Engel<sup>14</sup>, mit einer grazilen Sarah Michelle Gellar, immer skrupelloser, verführer-ischer und jünger. Aber auch die männlichen Bösewichte sind längst keine Scheusale mit Pferdefuß mehr, wie Tom Cruise in INTERVIEW MIT EINEM

10 Die Hexen von Eastwick (Regie: George Miller, USA/AUS 1987).

11 Basic Instinct (Regie: Paul Verhoeven, USA/F 1992).

12 Das Biest (Regie: Alan Shapiro, USA 1993).

13 Der Hexenclub (Regie: Andrew Fleming, USA 1996).

14 Eiskalte Engel (Regie: Roger Kumble, USA 1999).



VAMPIR<sup>15</sup>, Al Pacino in IM AUFTRAG DES TEUFELS<sup>16</sup>, Christian Bale in AMERICAN PSYCHO<sup>17</sup> oder auch Ethan Hawke in TAKING LIVES<sup>18</sup> hinlänglich beweisen.

Wie ‚das Böse‘ auf der Leinwand in Zukunft aussehen wird, bleibt abzuwarten — engelsgleiche MörderInnen und smarte VerbrecherInnen kennen die Zuseher mittlerweile jedenfalls und auch die übernatürliche Dimension hat nur noch wenig Innovatives zu bieten. Nach der Verharmlosung der Vampire, die zu tierbluttrinkenden Softies mit mormonischen Prinzipien umprogrammiert wurden, ist nun die Vermenschlichung der bislang hirnlosen und blutrünstigen Zombies an der Reihe. Es wird zweifellos immer schwieriger das Publikum zu fesseln und zu schockieren. Ein wesentlicher Vorteil bleibt in diesem Zusammenhang der Literatur erhalten: Keine wie auch immer gearteten maskenbildnerischen Höchstleistungen und kostspieligen Spezialeffekte können ‚das Böse‘ jemals so erschreckend abbilden wie es der Geist des jeweiligen Rezipienten vermag. ‚Das Böse‘ manifestiert und materialisiert sich aus den Urängsten des Einzelnen heraus und ist deshalb für jeden individuell anders. Die Kraft der Imagination ist dementsprechend einer der vielen Gründe, weshalb Literatur funktioniert hat und immer funktionieren wird.

### Summary

---

#### THE LITERARY INTERPRETATION OF ‘THE EVIL’ IN THE NOVEL OF THE NINETEEN–EIGHTIES AND IT’S CINEMATIC ADAPTATION

(using the examples of Umberto Eco’s *The Name of the Rose* and Patrick Süskind’s *Perfume: The Story of a Murderer*)

This article discusses the novels *The Name of the Rose* and *The Perfume*, both published in the nineteen-eighties and well known as bestsellers for many years. Firstly, it should be illustrated which characteristics make these novels typical examples for the literature of that period. Secondly, the respective presentations of ‘the Evil’ has to be considered. It is assumed that they are conveyed in a similar way. As far as the cinematic adaptations are concerned, considerable differences can be observed which may be rooted in the chronological disparity of the two projects. Eco’s successful novel was adapted only six years after the

15 Interview mit einem Vampir (Regie: Neil Jordan, USA 1994).

16 Im Auftrag des Teufels (Regie: Taylor Hackford, USA 1997).

17 American Psycho (Regie: Mary Harron, USA/CAN 2000).

18 Taking Lives (Regie: D.J. Caruso, USA/CAN 2004).

publication of the book in 1986, but *THE PERFUME* was picturised not until 2006, i.e. twenty years later. While all villains in *THE NAME OF THE ROSE*, in the novel as well as in the movie, are immediately conspicuous because of their perfidious appearance, the Jean-Baptiste Grenouille of the 3rd millennium is presented as a good looking young man, who behaves contrary to the description in the novel. This means a paradigm shift in the cinematic presentation of ‘the Evil’ must have taken place in the last 30 years. This phenomenon should be examined in more detail.

KEYWORDS: evil, literature, noire, 1980’s